



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Archeologia traumy aborcyjnej (Archeology of abortion trauma)

Sajewska, Dorota

Abstract: Beginning with Milo Rau's theatrical version of Piero Paolo Pasolini's *Salò, or: 120 Days of Sodom* of 1975, Dorota Sajewska presents a brief history of the media discourse around abortion in Poland. Recalling, for instance, the homilies of John Paul II, she proves that abortion became a major stake in the struggle for the Church's real power in Poland. Sajewska largely focuses on the role the film *Silent Scream* played in the debate on anti-abortion regulations, showing various aspects of its dissemination. Seeing *Silent Scream* as a primary image of anti-abortion discourse in Poland after 1989, she reconstructs an archeology of abortion trauma.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-149449>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Sajewska, Dorota (2017). *Archeologia traumy aborcyjnej (Archeology of abortion trauma)*. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, (139-140):13-20.

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers,
research institutes, and various content providers

Source: Didaskalia

Didaskalia

Location: Poland

Author(s): Dorota Sajewska

Title: Archeologia traumy aborcyjnej
An Archeology of Abortion Trauma

Issue: 139-140/2017

Citation style: Dorota Sajewska. "Archeologia traumy aborcyjnej". Didaskalia 139-140:13-20.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=545720>

DOROTA SAJEWSKA

ARCHEOLOGIA TRAUMY ABORCYJNEJ

Na kilka dni przed premierą *Kłótny* Olivera Frłjcia, która stała się spektakularną manifestacją konfliktu teatru i Kościoła we współczesnej kulturze polskiej, uczestniczyłam w zdarzeniu, które kazało mi gruntownie przemyśleć problematykę aborcji jako istotnej stawki w rozgrywce sztuki awangardowej o władzę symboliczną, a zarazem jako zagadnienia transnarodowego, którego lokalne przejawy stanowią symptomy przemian zachodzących w polityce globalnej i we współczesnym paradygmacie kulturowym. Na scenie miejskiego teatru Schauspielhaus w Zurychu znany ze swych politycznych prowokacji szwajcarski reżyser Milo Rau zaprezentował teatralną wersję *Salo, czyli 120 dni Sodomy* Piera Paola Pasoliniego z 1975 roku, filmu będącego bodaj najbardziej radykalnym wizualnym studium faszyzmu. Swoją inscenizację często wykorzystujący strategię *reenactment* Rau oparł na serii rekonstrukcji drastycznych, a zarazem ikonicznych obrazów, które u Pasoliniego przekraczały granice przedstawialności i percepcji. Sceny brutalnego biczowania, oddawania moczu na twarz partnera, gwałtu analnego, obcinania języka czy skalpowania pojawiają się również u Raua. Jednakże teatralne powtórzenie – odtworzenie tu i teraz – opartych na wizualnej, skondensowanej mocy obrazów łagodzi ich oddziaływanie, odbiera właściwą filmowi perwersję i uniemożliwia transgresję, jakiej dokonał Pasolini w *Salo*.

Fakt, że do fali cenzorskich interwencji, zakazów pokazywania filmu w całej Europie i oskarżeń o nadużycie wolności artystycznej doszło już po zamordowaniu reżysera (który nie doczekał premiery swego ostatniego obrazu), uczynił z *Salo* jeden z najbardziej skandalicznych filmów wszech czasów, a zarazem swoisty pośmiertny manifest artysty. Pasolini nie tylko osadził szereg ludzkich zachowań w sferze abiektalnej, ale również w przedstawianiu skrajnych doświadczeń seksualnych nie cofnął się przed naruszeniem godności drugiego człowieka (i aktora). By ukazać faszizm jako szczególne połączenie sadyzmu i voyeuryzmu, włoski reżyser w scenach tortur zastosował nazistowskie techniki dokumentarne, dzięki czemu udało mu się sproblematyzować rolę urządzeń optycznych, w tym własnej kamery filmowej, jako perwersyjnych instrumentów władzy i bezwzględnych narzędzi przemocy. Wydobywając z człowieka najbardziej mroczne pragnienia i bestialskie zachowania, w centrum opowieści o rytualnych formach bezprawia Pasolini umieścił jednocześnie samego siebie jako jednostkę naruszającą granice życia i sztuki: jako sodomitę i jako twórcę awangardowego. To homoseksualizm, o którym sam reżyser mówił, że „najlepiej podsumowuje oparty na niekończącym się powtórzeniu charakter aktów seksualnych w ogóle” (cyt. za: Theweleit, 2003, s. 238), stał się tu ostatecznym aktem rebelii przeciw społeczeństwu mieszczańskiemu i przeciw

wspólnocie chrześcijańskiej, zawsze stawiających seksualności rzekomo nadrzędne cele. Absolutna autoreferencyjność sodomii (u) Pasoliniego okazała się tym samym radykalnym protestem przeciw biologicznemu, społecznemu i religijnemu imperatywowi reprodukcji (por.: Theweleit, 2003).

Szukając teatralnego ekwiwalentu dla demonstracji relacji opartej na gwałcie i bezprawiu, Milo Rau doprowadził do scenicznego zderzenia aktorów instytucjonalnych Schauspielhaus z aktorami teatru HORA, złożonego wyłącznie z osób z zespołem Downa, obsadzając tych pierwszych w roli katów, tych drugich zaś w roli ofiar. Głównym tematem spektaklu uczynił natomiast kwestię aborcji osób niepełnosprawnych jako współczesnej cywilizowanej, bo ukrytej pod hasłami wolności jednostki, formy faszyzmu, która, zdaniem Raua, przetrwała w postaci diagnostyki prenatalnej, skutkującej nieograniczoną dopuszczalnością przerywania ciąży w przypadku rozpoznania u płodu wady genetycznej. Odwołując się z jednej strony do diagnozy Petera Sloterdijka o „selekcji prenatalnej” (zob.: Sloterdijk, 1999) w społeczeństwach Zachodu, z drugiej zaś – do statystyk, wedle których w Szwajcarii wedle których dziewięćdziesiąt procent ciąż z rozpoznaną trisomią dwadzieścia jeden kończy się aborcją, Rau ukazał aktorów z niepełnosprawnościami jako „ostatnich przedstawicieli *swojego* gatunku” (Rau, 2017, s. 10), poddanych zagładzie przez podporządkowane zasadzie efektywności społeczeństwo kapitalistyczne. Swą jawnie moralizatorską opowieść uchodzący za marksistę reżyser przypieczętował natomiast rekonstrukcją sceny ukrzyżowania z innego filmu Pasoliniego, *Ewangelii św. Mateusza* (1964), obsadzając w roli nowego Chrystusa gwiazdę teatru HORA, Julię Häusermann, która kończyła spektakl słowami: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił”. W ostatnim obrazie Rau pokazał zatem młodą kobietę z niepełnosprawnościami jako ofiarę współczesnego społeczeństwa Zachodu, a zarazem odkupicielkę jego win.

W tej teatralnej próbie obrony niepełnosprawności uderza fakt, że dokonuje się ona w podwójnej, pozornie sprzecznej, ramie symbolicznej. Z jednej strony mamy do czynienia ze scenicznym powtórzeniem historii zbawienia z centralną figurą konającego na krzyżu Chrystusa, oskarżającego Boga o obojętność na los niezasłużenie cierpiącego człowieka. Z drugiej zaś emancypacja przeprowadzona tu zostaje w ramach projektu oświeceniowego, w imię, jak przyznaje sam Rau, „archeologii tego, co ludzkie” (tamże, s. 11). Emancypacja rozumiana jest bowiem jako postęp, dla którego punktem wyjścia jest umieszczony w centrum świata człowiek – wraz ze wszystkimi swoimi odmiennościami. W przeciwieństwie do filmu Pasoliniego, gdzie aberracja stanowiła jedyny i samowrotny model rzeczywistości, w spektaklu Raua inność zakłada uprzednie istnienie tożsamości jako punktu odniesienia dla konstruowania odmienności. W pozbawionym krytyki religii przedstawieniu Raua te dwa projekty – świecki i religijny – przestają się w efekcie wykluczać. Oświecenie okazuje się wtórną wersją teologii: jej horyzont wyznacza ostatecznie podmiot uniwersalny, który pozornie został w ramach tego projektu przezwyciężony. Obrona życia ludzkiego dokonuje się bowiem w imię „artystycznie zorganizowanych nowych narodzin” (Theweleit, 2003, s. 215) męskiego artysty jako figury patriarchalnej.

Spektakl *120 dni Sodomy* nie pozostawia wątpliwości, że to Milo Rau jako reżyser w pełni kontroluje obraz świata złożony z odmienności. Już w punkcie wyjścia aktorom z niepełnosprawnościami odebrana zostaje wolność słowa i zachowań. Rau nie tylko domaga się od swoich performerów mimetycznego powtórzenia obrazów seksualności zapożyczonych z wyobraźni Pasoliniego (nie dopuszczając nawet przez chwilę do scenicznej ekspresji pragnień i fantazji aktorów z zespołem Downa), ale przede wszystkim narzuca im własny, silnie emocjonalny odbiór filmu. Punktem wyjścia dla sprawdzenia radykalności *Salo* w teatralnym powtórzeniu Rau czyni bowiem własną pamięć afektywną o tym obrazie, który po raz pierwszy obejrzał jako dziewiętnastolatek na studiach w Paryżu i który to obraz zapisał się w jego pamięci jako film o „holokauście”, o „zagładzie wszystkiego: miłości, wrażliwości, piękna, sztuki i pamięci”: „Film pozostawił mnie w całkowitym milczeniu, pozbawił mnie języka – i ten proces powtórzył się na próbach z aktorami zarówno z Schauspielhaus, jak i z psychicznie upośledzonymi aktorami teatru HORA” (Rau, 2017, s. 7).

Ten, totalitarny w swej istocie, gest przymusu powtórzenia w teatrze własnych afektów, potraktowania teatru jako laboratorium własnej pamięci, ograniczył się zatem wyłącznie do czasu prób i nie został przez Raua sproblematyzowany na scenie. Najbardziej wyrazistym przejawem nieujawnionej kontroli odmienności przez reżysera stała się kluczowa dla tego przedstawienia problematyka aborcji. To z tej właśnie perspektywy proces inkluzji aktorów z niepełnosprawnościami odsłania się jako całkowicie pozorny – włączenie nie oznacza oddania głosu Innemu, lecz jedynie wypowiedzanie się w jego imieniu, skoro o diagnostyce prenatalnej jako nowoczesnej formie faszyzmu pouczają aktorów teatru HORA aktorki Schauspielhaus, używając w tym celu tekstu napisanego przez Raua. Emancypacyjny koncept awangardowego artysty politycznego okazuje się w istocie reakcyjnym gestem powtórzenia dyskursu środowisk konserwatywnych, mówiących o „aborcji eugenicznej” i „holokauście nienarodzonych”.

Warto zwrócić uwagę, że koncepcje te pojawiły się w dyskursie antyaborcyjnym w latach dziewięćdziesiątych za sprawą głowy Kościoła katolickiego, Jana Pawła II.

„Badania prenatalne [...] – czytamy w encyklice *Evangelium Vitae* z 1995 roku – zbyt często dostarczają okazji do zaproponowania i wykonywania przerwania ciąży. Jest to wówczas aborcja eugeniczna, akceptowana przez opinię publiczną o specyficznej mentalności, co do której ustala się błędny pogląd, że jest ona wyrazem wymogów «terapeutycznych»: mentalność ta przyjmuje życie tylko pod pewnymi warunkami, odrzucając ułomność, kalectwo i chorobę” (Jan Paweł II, 1995, rozdz. I/14)¹.

W słynnej książce *Pamięć i tożsamość*, powstałej pod wpływem rozmów, jakie w 1993 roku przeprowadzili z papieżem w Castel Gandolfo założyciele Instytutu Nauk o Człowieku Krzysztof Michalski i ks. Józef Tischner, Jan Paweł II dokonał natomiast spektakularnego porównania aborcji do zbrodni hitlerowskich i stalinowskich:

Po upadku ustrojów opartych na ideologiach zła wspomniane formy eksterminacji w tych krajach wprawdzie ustały, utrzymuje się jednak nadal legalna eksterminacja poczętych istnień ludzkich przed ich narodzeniem. Również i to jest eksterminacja zadecydowana przez demokratycznie wybrane parlamenty i postulowana w imię cywilizacyjnego postępu społeczeństw i całej ludzkości (Jan Paweł II, 2012, s. 14).

Niewątpliwie Jan Paweł II uczynił z aborcji jeden z fundamentalnych tematów swojego pontyfikatu, a zarazem centralną figurę walki politycznej z „cywilizacją śmierci”, która, zdaniem papieża, ma prowadzić współczesne społeczeństwa do swoistej samozagłady. Cywilizację śmierci, opartą na pogwałceniu praw naturalnej reprodukcji i rodziny, papież określał jako ukrytą w demokratycznym i liberalnym społeczeństwie Zachodu „ideologię zła”, będącą logiczną konsekwencją „ideologii poświeceniowych”, które „odrzuciły Boga jako stwórcę, a przez to jako źródło stanowienia o tym, co dobre, a co złe” (tamże, s. 14-15). Lektura *Pamięci i tożsamości* przekonuje, że korzeni zła przejawiającego się pod postacią cywilizacji śmierci papież upatrywał „w dziejach europejskiej myśli filozoficznej”: w Kartezjańskim odwróceniu porządku filozofowania (podporządkowaniu bycia, *esse* – myśleniu

i poznaniu, *cogito*), w zachodnioeuropejskiej myśli oświeceniowej, wreszcie w „radykałnie ateistycznej rewolucji marksistowskiej” (tamże, s. 11).

Fakt, że zdeklarowany marksista Milo Rau użył w swoim przedstawieniu (świadomie lub nie) argumentów radykalnego krytyka marksizmu, każe zastanowić się gruntowniej nad zagadnieniem aborcji jako rodzajem szczególnej stawki w grze o władzę symboliczną w teatrze i realną w Kościele. Inaczej bowiem niż kwestia rozdziału państwa i Kościoła, która wciąż jest domeną polityki narodowej (to w gestii konkretnych państw należy rozstrzyganie o modelu stosunku do zamieszkujących je wspólnot religijnych), aborcja – mimo ostatecznych rozwiązań w konkretnym prawodawstwie – stanowi problem w swej istocie filozoficzny względnie teologiczny, który podlega instrumentalizacji tak przez władzę świecką, jak i kościelną, jako przedmiot realnej polityki. Ta władza stanowi manifestację kulturowego patriarchy (który jawnie mogą również wspierać kobiety i na odwrót: który jako system podważać mogą mężczyźni) – w dyskursie o aborcji tkwi bowiem immanentnie kontrola uniwersalnego podmiotu, a zatem podmiotu męskiego (i jego konkretyzacji: reżysera, papieża lub podmiotu wyobrażonego – Boga), nad kategorią życia człowieka. Być może właśnie dlatego teatr i Kościół jako



dwie instytucje reprezentujące tę tradycyjną formę legitymacji politycznej, która oparta jest na ukrytej w spektaklu władzy przemocy, w kwestii aborcji mogą stworzyć harmonijny układ, zawrzeć, by tak rzec, porozumienie ponad podziałami.

Możliwość zawarcia takiego porozumienia dobrze ilustruje historia obowiązującego w Polsce prawa antyaborcyjnego (nazywanego, co charakterystyczne, „kompromisem aborcyjnym”), jak i przybierającego dziś na sile dyskursu, który dąży do całkowitego zakazu przerywania ciąży. Obecne prawo obowiązuje wprawdzie od 1993 roku, stanowi jednak, w moim przekonaniu, konsekwencję zwrotu polskich intelektualistów, niekatolików i w dużej części marksistów, ku Kościołowi katolickiemu. Fakt ten najpełniej bodaj znalazł wyraz w formacyjnej książce Adama Michnika z 1976 roku *Kościół. Lewica. Dialog*. Za sprawą ideologicznego kompromisu polskiej lewicy po 1976 roku do działalności opozycyjnej przeszło wielu działaczy Klubu Inteligencji Katolickiej, współpracując ze środowiskiem KOR-u, a następnie współtworząc Solidarność. Udokumentowany przez Michnika zwrot, który rozpoczął kształtowanie się relacji episkopatu z polską inteligencją jako sojuszników w walce z systemem komunistycznym, był niewątpliwie ruchem strategicznym, umożliwiającym jeśli nie przejęcie, to współuczestnictwo we władzy nad ludem, jaką posiadał wówczas Kościół. W zamian za to Kościół otrzymał obietnicę rezygnacji z restrykcyjnego rozdziału państwa i Kościoła po zmianie systemu. Kartą przetargową w wymianie barterowej między polskimi opozycjonistami a Kościołem stała się, w moim przekonaniu, kwestia aborcji.

Po objęciu pontyfikatu przez papieża i powstaniu Solidarności, a także – co wydaje się nie bez znaczenia – na skutek radykalnej polityki antyaborcyjnej prowadzonej w latach osiemdziesiątych przez wspierającego polski ruch antykomunistyczny Ronalda Reagana, aborcja stała się kluczową stawką w walce o realną władzę Kościoła w przyszłej Polsce, dla opozycji zaś stanowiła raczej niewielką cenę do zapłacenia. Zarówno opozycja, jak i Kościół tworzyły zrzeszenia tradycyjnie męskie, Solidarność zaś jako ruch ludowy, reprezentujący tradycyjne wartości i światopogląd katolicki, była ruchem w swej istocie antykobiecym, przed czym przestrzegały już na początku lat osiemdziesiątych amerykańskie feministki. W 24 numerze „Women and Revolution” z 1982 roku znalazł się artykuł zatytułowany *Solidarność: A Man's World*, w którym redakcja, pisząc o kontrewolucji Solidarności, przedstawiła jej program jako religijno-reakcyjną realizację postulatu „Kinder, Küche und Kirche”, a zatem jako rewers społecznej i politycznej liberalizacji praw kobiet, w tym aborcji, ukryty za „banerami Matki Boskiej Częstochowskiej, orłem z koroną Piłsudskiego i błogosławieństwem papieża” (*Solidarność...*, 1982, s. 6). Wszystkie te fakty i rozpoznanie pozwalają postawić tezę, że kiedy zasiadano do obrad Okrągłego Stołu, decyzja o zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej najprawdopodobniej była już podjęta.

Dyskusja wokół aborcji, która od początku przyjęła formę debaty nad życiem nienarodzonym, a nie nad warunkami społeczno-ekonomicznymi, osiągnęła apogeum w latach 1991-1992.

Rozegrała się zatem w kontekście wprowadzanego przez Leszka Balcerowicza planu gospodarczego, mającego zagwarantować wyjście z kryzysu ekonomicznego i społecznego, w jakim znalazła się Polska po 1989 roku (przypomnijmy, że w 1990 roku inflacja osiągnęła ponad 1395 procent). Pakiet reform, umożliwiających transformację z gospodarki centralnie sterowanej w kapitalistyczną, był realizacją programu zawartego w tzw. konsensusie waszyngtońskim i będącego dziedzictwem administracji Reagana, albo – mówiąc słowami Naomi Klein – realizacją doktryny szoku w krajach rozwijających się. Pozwala to na postawienie tezy, że podobnie jak USA wykorzystały kryzys społeczny w ówczesnej Polsce do wdrożenia strategii wolnorynkowej, tak Kościół katolicki wykorzystał ten moment do wprowadzenia ustawy zaostrzającej prawo aborcyjne, po raz kolejny w historii dowodząc, że Kościół i kapitalizm stanowią dwa potężne filary patriarchatu kulturowego.

Dodatkową formę nacisku stanowiła pielgrzymka Jana Pawła II do Polski w 1991 roku (przebiegająca w dwóch etapach: 1–9 czerwca, 13–20 sierpnia i obejmująca szesnaście, w większości tradycyjnie konserwatywnych miast), podczas której papież w trakcie masowych widowisk formułował swoje osobliwe przekonania na temat aborcji. 4 czerwca 1991 roku, w drugą rocznicę wyborów, podczas pobytu w Radomiu Jan Paweł II publicznie dokonał spektakularnego porównania między aborcją a ludobójstwem:

Nasze stulecie jest wiekiem obciążonym śmiercią milionów ludzi niewinnych. Trzeba stwierdzić, że ludobójcze skutki ostatniej wojny zostały przygotowane całymi programami nienawiści rasowej oraz etnicznej. Dziś do cmentarza ofiar ludobójstw dołącza się wielki cmentarz dzieci nienarodzonych².

Jednocześnie, by znaleźć poparcie dla swej argumentacji, odwołał się do doświadczenia medialnego, które miało ostatecznie przypieczętować jego przekonania:

Kiedy oglądałem taki film i do dziś dnia nie mogę się od niego uwolnić, nie mogę uwolnić się od jego pamięci. Trudno wyobrazić sobie dramat straszliwszy w swej moralnej ludzkiej wymowie³.

Choć papież nie wymienił tytułu filmu, nie ulega wątpliwości, że chodziło o *Niemą krzyk* z 1984 roku, który amerykańskie środowiska PRO-Life przy wsparciu Ronalda Reagana (prezydent pokazywał film urzędnikom Białego Domu, sugerując, że powinni go zobaczyć również wszyscy kongresmeni) rozpowszechniały najpierw w USA, a następnie w krajach Europy Zachodniej jako zapis ultrasonograficzny aborcji dwunastotygodniowego płodu. Tej, rzekomo bezstronnej, dokumentacji wizualnej towarzyszyła narracja ginekologa, Bernarda Nathansona, byłego zwolennika aborcji, który występował w filmie jako ekspert opisujący, krok po kroku, przebieg aborcji od momentu wprowadzenia instrumentów medycznych do macicy aż po rozrywanie i rozgniatanie

płodu. Nathanson przedstawił tu aborcję jako „morderstwo dziecka”, któremu przypisał uczucia i swoisty rodzaj inteligencji, sugerując, że dwunastotygodniowy płód doświadcza w trakcie zabiegu zagrożenia życia i agresji w dotąd bezpiecznym łonie matki, czego przejawem ma być tytułowy niemy krzyk – niesłyszalne, ale rzekomo rozpoznawalne na dokumentacji skrzywienie twarzy.

Niemy krzyk, choć od razu spotkał się z krytyką środowisk medycznych, okazał się ostrą cezurą w historii ruchów antyaborcyjnych. Umożliwił bowiem stworzenie po raz pierwszy noszącej znamiona dowodu naukowego narracji z perspektywy ofiary. To z kolei pozwoliło na mechaniczne porównanie aborcji do Zagłady, co w szerszej perspektywie odczytywać można jako próbę przesłonięcia intensywnie rozwijających się od końca lat osiemdziesiątych studiów nad pamięcią o traumatycznych wydarzeniach Holocaustu. W uczynieniu z „dziecka nienarodzonego” ofiary współczesnej eksterminacji widzieć bowiem można sposób na marginalizację rzeczywistej debaty na temat zbrodni historycznych. Za taką interpretacją antropomorfizacji i wiktymizacji płodu jako swoistego mechanizmu przesłaniania Zagłady przemawiają wypracowane następnie przez amerykańskie środowiska konserwatywne, a przejęte przez wspólnoty katolickie strategie, zawłaszczające poholokaustowy dyskurs świadectwa. Spektakularnym przejawem tego przechwycenia są dzisiaj publiczne wystąpienia chorej na porażenie umysłowe Gianni Jessen. Kobieta, która miała się urodzić w jednej z amerykańskich klinik aborcyjnych na skutek zbyt późnej interwencji lekarza, podczas licznych wykładów i wywiadów w telewizjach na całym świecie, jest przedstawiana i przedstawia siebie właśnie jako ocalałą z aborcyjnego Holocaustu. Dostępny w Internecie zapis jednego z jej wystąpień, zatytułowany *Przeżyłam aborcję* i stanowiący charakterystyczny przejaw tzw. „popularnej kultury traumy”, która przejęła chrześcijańską narrację cierpienia i odkupienia (zob. Rothe, 2011, s. 8), w wersji z polskimi podpisami jest rozpowszechniany przez środowiska katolickie.

Wydaje się wysoce prawdopodobne, że również *Niemy krzyk* dotarł do Polski przy wsparciu Watykanu – pojawił się bowiem na początku lat dziewięćdziesiątych jako kolportowany przez Kościół katolicki dokument medyczny. Film ten stał się też kluczowym dowodem na słuszność przygotowywanej nowej ustawy antyaborcyjnej, głoszącej, że człowiekiem jest się od momentu poczęcia i od tej chwili przysługuje mu ochrona prawna. W „Gazecie Wyborczej” z 31 stycznia 1991 roku informowano: „Głosowanie nad uchwałą zostało przełożone do czasu, aż wszyscy chętni obejrzą film *Niemy krzyk* o życiu przed narodzinami. Film jako wstęp do prac zaproponował posłom Czesław Sobierajski (OKP Demokraci Chrześcijańscy). Natomiast Izabella Sierakowska (PKLD) chciała, żeby komisja wybrała się do domów dziecka i do zakładów dla dzieci upośledzonych. Tego wniosku nie głosowano” (*Komisja odracza dyskusję*, 1991, s. 2).

W debacie nad nową uchwałą głos kobiet nie został uwzględniony, podobnie jak w filmie *Niemy krzyk*, w którym

pozbawiona głosu kobieta przedstawiona została jako bierny obiekt, ograniczony do zdolności reprodukcyjnych. Kobieta pojawia się tu w trzech sekwencjach wizualnych: jako uśmiechnięta kobieta w ciąży przed aborcją, jako uprzedmiotowane ciało widoczne od pasa w dół w trakcie zabiegu i jako smutna, płacząca niedoszła matka. Przez taki sposób organizacji wizualnej w film wpisany został model doświadczania przez kobiety aborcji jako dzieciobójstwa, a zarazem skonstruowany tzw. syndrom aborcyjny jako logiczna konsekwencja tego czynu. *Niemy krzyk*, właśnie jako „dokument zbrodni”, do dziś powszechnie używany jest w parafialnych poradniach przedmażeńskich, a jego celem jest nie tylko kontrola przez zastraszenie, wzbudzenie lęku u kobiet przed ewentualną decyzją o przerwaniu ciąży, ale również wtórne wywołanie poczucia winy u kobiet, które dokonały aborcji w okresie PRL. Dziesiątki listów zamieszczanych na blogach prawicowych i platformach katolickich stanowią świadectwo traumatyzacji polskich kobiet za sprawą zmanipulowanego obrazu ultrasonograficznego. Jeśli przyjąć taką perspektywę, być może fakt milczenia kobiet na widowni *Kłątwy*, pytanych przez aktorkę ze zdjęciem USG w rękę o to, która z nich miała aborcję, da się inaczej zinterpretować niż jako hipokryzję.

Dużo bardziej wstrząsający wydaje się inny aspekt rozpowszechniania w Polsce *Niemego krzyku* – ofiarą traumatyzacji przez ten obraz padły bowiem młode dziewczyny, które w większości nie rozpoczęły jeszcze współżycia seksualnego. Dla niedojrzałych w pełni emocjonalnie i seksualnie kobiet obraz abortowanego płodu wewnątrz macicy budził instynktowny lęk i przerażenie, będąc obrazem jednocześnie całkowicie abstrakcyjnym i niezrozumiałym. Również we mnie – jako nastolatce – film ten pozostawił niezatarty ślad, zapisując się na lata w pamięci jako niewypowiedziane doświadczenie. Być może moje świadectwo nie miałoby większego znaczenia, gdyby nie fakt, że kolportaż tego drastycznego filmu nie miał bynajmniej charakteru incydentalnego. W wydaniu „Gazety Wyborczej” z 26 lutego 1991 roku Jacek Hugo-Bader donosił, wyraźnie zaniepokojony skalą zjawiska:

W warszawskich szkołach i kościołach pokazywany jest 30-minutowy amerykański film *Niemy krzyk*, przedstawiający szczegółowo przebieg i technikę aborcji. Film wypożyczają katechetom i nauczycielom „wychowania w rodzinie” działacze Ruchu Obrony Życia Poczętego im. Księdza Jerzego Popiełuszki w warszawskiej parafii św. Stanisława Kostki. *Niemy krzyk* oglądają uczniowie starszych klas szkoły podstawowej i szkół średnich. [...] W Ministerstwie Edukacji Narodowej, w Wydziale Edukacji Filmowej i w Departamencie Wychowania nikt filmu nie widział, nie wiedziano także, że jest pokazywany na lekcjach religii w szkołach i na pokazach, organizowanych w parafii św. Stanisława Kostki. Również w Wojewódzkiej Radzie Wychowawczo-Zawodowej w Warszawie nikt nie znał *Niemego krzyku*. Kurator Włodzimierz Paszyński z warszawskiego Kuratorium Oświaty i Wychowania, jako jedyny o filmie słyszał i stwierdził, że nie robiłby z jego pokazywania

tragedii, dopóki film nie będzie prezentowany w szkołach podstawowych (Hugo-Bader, 1991, s. 8).

Na skutek interwencji publicysty i pedagoga Jacka Hugo-Badera, „Gazeta Wyborcza” wypożyczyła kasety z *Nimym krzykiem* z parafii Św. Stanisława Kostki i pokazała ten film pracownikom naukowym Katedry Psychologii Wychowawczej Uniwersytetu Warszawskiego. Diagnoza była jednoznaczna: film nie nadaje się do pokazywania młodzieży, osobom, które nie są w pełni ukształtowane psychicznie i niedojrzałe seksualnie: „Film powoduje lęk, tym większy, im młodszy człowiek go ogląda – przekonywała dr Elżbieta Dryll. – Zastanawiając się nad skutkami wychowawczymi wywołanymi przez film, pamiętać trzeba o skłonności młodych ludzi do identyfikacji z bohaterami oglądanych obrazów” (tamże). Niestety, politycy i parlamentarzyści nie potraktowali ostrzeżeń psychologów i pedagogów wystarczająco poważnie. Tak oto w nowo powstałym państwie demokratycznym zaakceptowany został proces nielegalnej i niekontrolowanej edukacji młodzieży, której skutki do dziś nie zostały rzetelnie przeanalizowane, zaś kolportujące film organa kościelne nie zostały pociągnięte do odpowiedzialności karnej.

Potraktowanie filmu *Nimy krzyk* jako swoistego obrazu źródłowego dla wytworzenia dyskursu antyaborcyjnego w Polsce po 1989 roku pozwala, w moim przekonaniu, na archeologię traumy aborcyjnej. Pozwala zrozumieć „traumę aborcyjną” jako medialnie wytworzony konstrukt kulturowy, który miałby stać się modelem doświadczenia dla wszystkich kobiet: zarówno tych, które dokonały aborcji, jak i tych, które – ze względu na swe „biologiczne przeznaczenie” – noszą w sobie ten potencjał. Strategie traumatyzacji polskich kobiet, dla których wypracowania zarejestrowane w tym rzekomym dokumencie zdarzenie odegrało rolę kluczową, podporządkowane zostały zasadom spektaklu władzy, który rozegrał się we współpracy Kościoła katolickiego, mediów i liberalnej polityki gospodarczej przy – można by tak rzec – milczącym wsparciu ówczesnego teatru⁴.

Mówiąc o archeologii w kontekście aborcji, odwołuję się zarówno do koncepcji Foucaulta, by odsłonić mechanizmy kształtowania się dyskursów wokół aborcji, jak również do uprzedniej wobec autora *Archeologii wiedzy* myśli Sigmunda Freuda. Freud znany był z zamiłowania do archeologii jako dyscypliny naukowej, ale również jako poręcznej metafory dla wyjaśnienia koncepcji Nieświadomego jako miejsca symultanicznego występowania przeszłości i teraźniejszości w postaci resztek. W *Kulturze jako źródle cierpień* Freud przywoływał przykład starożytnego i współczesnego Rzymu⁵, by dowieść, że niemożliwe jest zniszczenie śladu pamięciowego w ludzkiej psychice – że nie może z niej zniknąć nic, co już raz zostało ukształtowane i zachowane i dlatego „w korzystnych warunkach (np. za sprawą głębokiej regresji) może zostać ponownie ujawnione” (Freud, 1998, s. 169). W *Konstrukcjach w analizie* z 1937 roku podkreślał z kolei nie tylko zbieżność między „wykonywaną przez analityka pracą konstrukcji czy, jak kto chce, rekonstrukcji” a „pracą archeologa odkopującego zburzone czy zasypane miasta”, ale również różnicę, wskazując, że analityk „możoli się bowiem

nad czymś żywym, a nie nad całkowicie zniszczonym obiektem” (Freud, 2007, s. 356-357) i dysponuje „takim materiałem, którego odpowiedników nie mogą dostarczyć wykopaliska, na przykład powtórzeniami reakcji pochodzących z wczesnego okresu oraz tym wszystkim, co w związku z takimi powtórzeniami wychodzi na jaw za sprawą przeniesienia” (tamże, s. 358).

Widziana z tej perspektywy, archeologia traumy aborcyjnej pozwala z kolei na coś, co Milo Rau nazwał w swym spektaklu „archeologią tego, co ludzkie”, jako wciąż żywego i reprodukowanego na zasadzie powtórzenia konstruktu. Wytworzenie kulturowego fantazmatu o dziecku nienarodzonym jako ludzkim podmiocie, mającego siłę obrazu traumatyzującego, poprzedzone bowiem zostało aktem przemocy rozegranym na ciele kobiety jako technologiczny performans. Narrator *Niemego krzyku*, Bernard Nathanson, wielokrotnie przekonywał, że zmiana jego przekonań, a w efekcie konwersja na katolicyzm, dokonała się pod wpływem postępu technologii, umożliwiającej zdobywanie wiedzy na temat życia płodu w łonie matki. Na zorganizowanej przez Tadeusza Rydzika konferencji prasowej w Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II w 1996 roku, kiedy za prezydentury Aleksandra Kwaśniewskiego pojawiła się, zdaniem Kościoła, groźba zniszczenia tzw. kompromisu aborcyjnego, Nathanson wprost przekonywał o nierozzerwalnym związku między rozwojem technologii (przede wszystkim urządzeń optycznych) a konceptualizacją płodu jako człowieka i obywatela:

Ponieważ technologia była coraz lepsza i mieliśmy coraz więcej urządzeń, można powiedzieć, że mogliśmy zajrzeć do łona przez okno. W momencie, kiedy mogliśmy zobaczyć, zmierzyć, zaobserwować i przeanalizować rozwój ludzkiego płodu, zaczęliśmy lepiej rozumieć, że jest to członek ludzkiej społeczności (*Świadek życia...*, 1997, s. 24).

Jednocześnie dawał do zrozumienia, że to właśnie nowoczesna technologia wizualna umożliwiła pozyskanie tajnej broni do walki politycznej, skoro za cel swojej działalności antyaborcyjnej uznał kręcenie filmów „tak samo silnych i przekonujących, jak obrazy kręcone w Hiroszimie i Nagasaki” (tamże, s. 25).

Obraz źródłowy płodu jako człowieka, zinstrumentalizowany przez polski Kościół katolicki i polityków w formie dyskusji nad życiem poczętym, został wytworzony przez uprzedmiotowienie kobiety ciężarnej, przez gwałt na jej ciele, pornograficzny wręcz voyeurizm, oparty na mechanicznym akcie destrukcji kobiecych organów płciowych:

W 1984 roku – wspominał dalej Nathanson – zainteresowałem się tym, co naprawdę dzieje się podczas aborcji. W zasadzie nigdy tego nie badaliśmy, nigdy nie widzieliśmy. I dlatego namówiłem swojego kolegę, by włączył ultrasonograf i przyłożył do brzucha mamy dziecka, które jest abortowane. Zapis rejestrowaliśmy na taśmie wideo. Kiedy oglądaliśmy te dokumenty, byliśmy przerażeni tym,

co zobaczyliśmy. [...] Wykorzystaliśmy część z tych taśm, by stworzyć film, który nazwałem *Niemy krzyk* (tamże, s. 38).

Przyjemność czerpana z podglądactwa, swoiste pobudzenie uzyskanym za pomocą nowej technologii obrazem, doprowadziło Nathansona do kolejnej próby dokumentacji aborcji, tym razem bardziej zaawansowanej ciąży:

W 1987 roku postanowiłem zobaczyć, co się dzieje z dzieckiem podczas późnej aborcji. I znowu namówiłem kolegę. W łonie matki umieściliśmy instrument optyczny ze światłowodem. Po drugiej jego stronie była kamera, dzięki której sfilmowaliśmy aborcję pięciomiesięcznego dziecka. Obserwowaliśmy, jak dziecko jest rozrywane na kawałki. Ten film, noszący tytuł *Zaćmienie rozumu*, był dużym sukcesem (tamże).

Choć w Encyklice *Evangelium Vitae* papież nazywał aborcję, jak i wszelkie technologiczne formy ingerencji w ludzką naturę, jak antykoncepcję, sztuczne zapłodnienie, eksperymenty genetyczne „powrotem do epoki barbarzyństwa, z której — jak się wydawało — wyszliśmy już raz na zawsze” (Jan Paweł II, 1995), to tworząc dyskurs antyaborcyjny, sam oparł się na nekropolitycznym performansie władzy i przemocy, za który niewątpliwie uznać można film *Niemy krzyk*, jego wizualne kontynuacje i dyskursywne transformacje. Ten represyjny nekroperformans, który wytworzył fantazmat nienarodzonego dziecka jako podmiotu ludzkiego, opierał się na dokumentacji aktu zniszczenia ludzkiego płodu wewnątrz ciała kobiety. Tak oto dowód teologiczny o istnieniu życia ludzkiego od poczęcia ufundowany został – niemalże jak w *Salo* Piera Paola Pasoliniego – na naruszeniu, a raczej przekreśleniu godności drugiego człowieka, inaczej jednak, niż w dziele Pasoliniego, nie został jako taki sproblematyzowany. W efekcie performans dokonany na ciele kobiety nie został zachowany w archiwum kultury, przetrwała natomiast resztką aktu zniszczenia – poddany aborcji płód, który pozwolił na „archeologię tego, co ludzkie”. Stało się tak, ponieważ, jak słusznie przekonują teoretycy performansu:

Zgodnie z logiką archiwum tylko to, co może być rozpoznane jako resztką, co może zostać udokumentowane lub stać się dokumentem, ma zapewnione miejsce w archiwum. W stopniu, w jakim performans nie jest swoim własnym dokumentem [...], jest dokładnie tym, co nie pozostaje. I dalej, zgodnie z tą logiką, performans tak radykalnie istnieje w (linearnie rozumianym) «czasie», że nie może przybrać postaci materialnej i «znika» (Schneider, 2014, s. 23).

Przyjęcie tej perspektywy pozwala dostrzec, że w prowadzonym przez Kościół katolicki dyskursie o życiu ludzkim to sama kobieta zajęła miejsce performansu jako czegoś, co realizuje się wyłącznie poprzez znikanie (zob.: Phelan, 2013), co nie należy nawet do bytu przekreślonego, co lokuje się poza jakąkolwiek ontologią.

Ta krótka historia medialnego dyskursu o aborcji w Polsce przekonuje, że konstruowanie podmiotu ludzkiego odbyło

się poprzez skrajne uprzedmiotowienie kobiety, dokonane za pomocą technologicznej interwencji w jej ciało w poszukiwaniu dowodu na istnienie człowieka. Pozwala jednocześnie odsłonić swoistą dialektykę oświecenia i teologii – teologiczny wymiar projektu oświeceniowego i oświeceniowe aspekty sprowadzonej do polityki teologii. Współczesna polityka aborcji – tak świecka, jak i religijna – dla której kluczową kwestię stanowi nadal próba rozstrzygnięcia dylematu, gdzie i kiedy zaczyna się życie człowieka, jawi się tym samym jako skrajna manifestacja antropocentryzmu. Projektu, który w świecie radykalnie zdominowanym przez technologie, wytwarzające hybrydyczne, transgeniczne i transnormatywne rodzaje istnienia, nie jest już dziś do utrzymania.

Patrząc z tej perspektywy, trudno dziwić się, że współczesna obrona antropocentryzmu odbywa się poprzez powrót tego, kto dawno został już przewyciężony: przez ponowne umieszczenie człowieka (mężczyzny) jako podmiotu w centrum świata i próbę przywrócenia kontroli uniwersalnego podmiotu nad kategorią życia człowieka. Ten reakcyjny gest oznacza jednocześnie wykluczenie różnorodności i wielogatkowości aktorów działających, czy może raczej form funkcjonujących w świecie. W świecie, w którym, jak przekonują współcześni filozofowie, reprezentujący nowy materializm, realizm spekulatywny czy ontologię zorientowaną na przedmiot, kategoria życia względnie tego, co żyjące, powinna być zastąpiona przez kategorię tego, co działające, które może, ale wcale nie musi, być ludzkiej natury.

Rozpoznanie przez filozofię fundamentalnej zmiany paradygmatu kulturowego i ontologicznego przekonuje o konieczności gruntownego przemyślenia polityki aborcji, uprawianej w ramach reaktywowanego współcześnie tak przez władzę świecką, jak i kościelną, patriarchy. Być może to w tych właśnie dyskursach filozoficznych tkwi szansa na feministyczną interwencję w XXI wieku – strategiczne rozegranie historii kobiet jako historii ich uprzedmiotowienia – wykluczenia jako nie-bytu zarówno z filozofii (w tym ontologii), jak i z polityki. Taką perspektywę proponuje dziś *object-oriented feminism*, który bada polityczny i etyczny potencjał bycia przedmiotem. OOF, który stanowi rodzaj „triksterskiego działania, zwróconego pisma, punkowego zamieszkania świata jako odpowiedzi na niegościnnosć patriarchy”⁶, daje nadzieję na nowe rozwiązania problemów, z jakimi nie poradziła sobie w nowoczesności emancypacja. ■

¹ http://www.nonpossumus.pl/encykliki/Jan_Pawel_II/evangelium_vitae/I.php

² Zapis audio fragmentu wypowiedzi papieża, zamieszczony na stronie frondy. <http://www.frondda.pl/a/co-jan-pawel-ii-mowil-o-aborcji-zobacz,83257.html> [dostęp: 30 IV 2017].

³ Tamże.

⁴ Jedyne znany mi komentarz teatralny do dyskusji wobec aborcji w tym czasie stanowiło przedstawienie *Cyankali. Sceny z życia kobiet* na podstawie sztuki Friedricha Wolfa w reżyserii André Hübnera-Ochodlo (Teatr Atelier, Sopot, 1991.) Po 2000 roku temat aborcji pojawiał się już częściej, choć w większości przypadków raczej jako

motyw niż główny temat. Szczegółowo pisze o tym Ewelina Wejbert-Wąsiewicz (zob.: Wejbert-Wąsiewicz, 2015).

⁵ „Atoli spośród budowli, które kiedyś zapewniały te dawne ramy, nasz turysta nie znajdzie nic, tylko skromne resztki, albowiem budynki owe już nie istnieją. [...] Dzisiaj pokrywają te miejsca ruiny, nie są to jednak ruiny oryginalnych budowli, lecz tylko ślady tego, co zostało z czasów późniejszych po pożarach i zniszczeniach” (Freud, 1998, s. 169).

⁶ Rebecca Sheldon, *You can't have me*, <https://lareviewofbooks.org/article/you-cant-have-me-feminist-infiltrations-in-object-oriented-ontology/>

Bibliografia:

- Freud, Sigmund, *Konstrukcje w analizie*, [w:] tegoż, *Technika terapii*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- Tenże, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- <http://www.fronda.pl/a/co-jan-pawel-ii-mowil-o-aborcji-zobacz,83257.html> [dostęp: 30 IV 2017]
- Hugo-Bader, Jacek, *Niemy krzyk*, „Gazeta Wyborcza”, 26 II 1991.
- Jan Paweł II, *Encyklika Evangelium Vitae*, [1995], rozdział I/14. http://www.nonpossumus.pl/encykliki/Jan_Pawel_II/evangelium_vitae/I.php [dostęp: 25 V 2017].
- Tenże, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Ligatur 2012.
- Komisja odracza dyskusję*, (aj, PAP), „Gazeta Wyborcza”, 31 I 1991.
- Phelan, Peggy, *Ontologia performansu*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013.
- Rau, Milo, *Eine Schule der Gewalt. Milo Rau im Gespräch*, [w:] tegoż, *Die 120 Tage von Sodom*, Verbrecher Verlag, Berlin 2017.
- Rothe, Anne, *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media*, New Brunswick 2011.
- Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *RE/MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Komuna/Warszawa, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2014.
- Sheldon, Rebecca, *You can't have me*, <https://lareviewofbooks.org/article/you-cant-have-me-feminist-infiltrations-in-object-oriented-ontology/> [dostęp: 30 IV 2017].
- Sloterdijk, Peter, *Regeln für den Menschenpark*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- Solidarność: A Man's World*, „Women and Revolution”, 1982 nr 24.
- Świadek życia. Prof. Bernard Nathanson w Polsce*, Wydawnictwo Sióstr Loretanek, Warszawa 1997.
- Theweleit, Klaus, *Deutschlandfilme. Godard. Hitchcock. Pasolini. Filmendenken & Gewalt*, Stroemfeld/Roterstern, Frankfurt am Main/Basel 2003.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina, *Współczesny teatr polski wobec aborcji*, „Kultura Popularna” 2015 nr 2.